

Barbara Handke

Die Kunst der Selbstoffenbarung bei Deborah Levy und Annie Ernaux

Form, Funktion und Grenzen
autobiografischer Exposition

Königshausen & Neumann

Barbara Handke

—

Die Kunst der Selbstoffenbarung
bei Deborah Levy und Annie Ernaux

EPISTEMATA

WÜRZBURGER WISSENSCHAFTLICHE SCHRIFTEN

Reihe Literaturwissenschaft

Band 959 — 2023

Barbara Handke

Die Kunst
der Selbstoffenbarung
bei Deborah Levy
und Annie Ernaux

Form, Funktion und Grenzen
autobiografischer Exposition

Königshausen & Neumann

Diese Publikation wurde gefördert von ARTist, dem Alumniverein
der Universität für angewandte Kunst Wien.

ART¹ist

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dissertation, Universität für angewandte Kunst Wien, Institut für Sprachkunst

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2023

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-7863-7

eISBN 978-3-8260-7981-8

www.koenigshausen-neumann.de

www.ebook.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Dank	9
1. Einleitung	11
1.1 Das Genre des Memoirs im Verhältnis zu anderen autobiografischen Textgattungen	11
1.2 Aufrichtigkeit, Authentizität und Selbstoffenbarung	17
1.3 Zur Auswahl der Beispieltex-te	30
1.4 Eingrenzung der Fragen und Ziele	33
1.5 Methodik: Reimport der Tiefenhermeneutik in die Literaturwissenschaft	34
1.6 Warum Thema und Fragen relevant sind	36
2. Die Methode der Tiefenhermeneutik als zusätzlicher Blickwinkel	39
2.1 Entwicklung der Methode	39
2.2 Grundlagen der Tiefenhermeneutik	42
2.3 Die tiefenhermeneutische Praxis	48
2.4 Die Verwendung der Methode für die Literaturinterpretation	52
2.5 Zur Wahl der Methode	56
3. <i>The Cost of Living</i> von Deborah Levy: Selbstoffenbarung und Selbstbestimmung	59
3.1 Einleitung	59
3.2 Einordnung in Biografie und Trilogie	59
3.3 Inhalt: Zusammenfassung, selbstoffenbarende Informationen und das Schreiben	62
3.3.1 Was offenbart Levy?	62
3.3.2 Die Rolle des Schreibens	64
3.4 Komposition und Erzähltechnik	67
3.4.1 Assoziative Markierungen	67
3.4.2 Plotstruktur	69
3.4.3 Agenda	72
3.4.4 Symbolik	73
3.4.5 Erzählter Ausschnitt	78
3.4.6 Positionen der Erzählstimme	80
3.5 Setting	90
3.6 Figuren	93
3.7 Kulturelle Referenzen als ›Wahlverwandtschaft‹	102
3.8 Sprachstil	111

3.9	Wirkung	114
3.10	Der Schmerz der Verlassenheit: Eine tiefenhermeneutische Interpretation des 9. Kapitels aus Deborah Levys <i>The Cost of Living</i>	118
3.10.1	Wirkungsanalyse.....	119
3.10.2	Das künstliche Protokoll	120
3.10.3	Szenische Interpretation: Das Manifeste	122
3.10.4	Szenische Interpretation: Das Latente.....	125
3.10.5	Was ist daran das Allgemeine?	137
3.10.6	Ist der Text selbstoffenbarend?	139
4.	<i>Mémoire de fille</i> von Annie Ernaux: Selbstoffenbarung und Erkenntnis	141
4.1	Einleitung.....	141
4.2	Einordnung in Biografie und Gesamtwerk	142
4.3	Inhalt: Zusammenfassung und selbstoffenbarende Informationen.....	144
4.4	Komposition und Erzähltechnik	146
4.4.1	Zwei Ebenen der Erzählung.....	147
4.4.2	Erzählter Ausschnitt und Plotstruktur	148
4.4.3	Positionen der Erzählstimme.....	157
4.4.4	Funktionen der zweiten Erzählebene: Erinnern und Schreiben.....	161
4.4.5	Zeit	183
4.5	Setting	185
4.6	Figuren	189
4.7	Kulturelle Referenzen als gesellschaftliche Matrix.....	193
4.8	Sprachstil.....	199
4.9	Wirkung	213
4.10	Die Allianz mit der Aggression: Eine tiefenhermeneutische Interpretation der zentralen Szene aus Annie Ernaux’ <i>Mémoire de fille</i>	215
4.10.1	Wirkungsanalyse.....	217
4.10.2	Das künstliche Protokoll	219
4.10.3	Szenische Interpretation: Das Manifeste	220
4.10.4	Szenische Interpretation: Das Latente.....	225
4.10.5	Was ist daran das Allgemeine?	239
4.10.6	Ist der Text selbstoffenbarend?	244
5.	<i>The Cost of Living</i> und <i>Mémoire de fille</i> – zwei Ansätze der Selbstoffenbarung	247
5.1	Einleitung.....	247
5.2	Was wird manifest offenbart, was latent symbolisiert?	247

5.3	Zeit und Erinnerung.....	251
5.4	Wie wird offenbart (und wie nicht)?.....	254
5.4.1	Wer ist Ich?	254
5.4.2	Sprachstil.....	255
5.4.3	Plot	256
5.4.4	Figuren	257
5.4.5	Setting	259
5.5	Das subjektive Selbst in der Welt.....	260
5.5.1	Kulturelle Referenzen	260
5.5.2	Rolle des Schreibens.....	261
5.5.3	Politik und Gesellschaft	263
5.6	Selbstschutz	264
5.7	Motive der Selbstoffenbarung	268
5.8	Zusammenfassung.....	271
6.	Fazit	275
	Literatur	283
	Abkürzungen.....	292
	Tabellen	292

Vorwort und Dank

Diese Doktorarbeit ist am *Institut für Sprachkunst der Universität für angewandte Kunst Wien* entstanden. Sie ist literaturwissenschaftlich, doch brauchte sie diesen Ort der Autorenausbildung, weil ihr auch ein praktisches Interesse zugrunde liegt: Wie lässt sich autobiografisch schreiben? Da ich die Dissertation im Dezember 2019 begonnen und im September 2022 eingereicht habe, fiel die Arbeit an ihr mit der Corona-Pandemie zusammen. Dies beeinflusste den Forschungsprozess und erschwerte den direkten Austausch mit anderen Schreibenden, doch fanden sich auch (digitale) Wege, das Vorhaben umzusetzen. Wo dies Einfluss auf die Forschung selbst genommen hat, gehe ich im Text darauf ein.

Mein großer Dank gilt Ferdinand Schmatz, der diese Arbeit mit so viel Wohlwollen, Offenheit und guten Fragen begleitet hat, dass ich mich stets willkommen und ermutigt gefühlt habe. Monika Wohlrab-Sahr danke ich für ihre spontane Bereitschaft, eine literaturwissenschaftliche Arbeit zu begutachten und dafür einen ganzen Bücherstapel von Deborah Levy und Annie Ernaux zu lesen. Außerdem bedanke ich mich bei Markus Brunner und Julia König für die Organisation und Leitung der zahlreichen tiefenhermeneutischen Auswertungsgruppen, an denen ich teilnehmen konnte, sowie bei allen Mitgliedern der Gruppen, die sich als Resonanzraum für das von mir eingebrachte Material zur Verfügung gestellt haben. Meinem Leipziger Lesekreis aus Insa van den Berg, Johanna Kraus, Beate Maschke-Spittler, Swantje Reimann, Ricarda Roggan und Nicole Thomas verdanke ich etliche Anregungen und einen tiefenhermeneutischen Testlauf. Christoph Türcke danke ich für das gute Gespräch, das mir im Vorfeld half, das Thema zu konkretisieren, und Johannes Reichmayr für seine prompten Antworten auf meine Fragen zur Psychoanalyse. Die Gespräche mit Steven Black halfen besonders beim Aushalten des anfänglichen Schwebezustands, denn auch für eine Doktorarbeit braucht es etwas von Keats' *Negative Capability*. Und Oliver Decker kann ich für seine Geduld, Unterstützung und liebevolle Teilnahme gar nicht genug danken.

Leipzig, im Februar 2023

1. Einleitung

Selbstoffenbarung ist ein Stoff, aus dem Kunst werden kann. Dann wird zum Gegenstand, was weder erfunden (wie bei fiktiven Werken), noch recherchiert ist (wie bei faktentreuen Werken), sondern der Teil der eigenen Erinnerungen, der hinter Kommunikationshürden liegt. In dieser Arbeit werde ich die Selbstoffenbarung anhand zweier Werke der Erzählkunst analysieren: Deborah Levys *The Cost of Living* (2018) und Annie Ernaux' *Mémoire de fille* (2016). Aus der Fülle der jüngst erschienenen selbstoffenbarenden Literatur ist die Entscheidung für diese Beispiele gefallen, weil die Autorinnen darin den Prozess der Erinnerung und Formgebung ausdrücklich reflektieren, weil sie mit dem Genre des Memoirs einerseits innovativ, andererseits so unterschiedlich umgehen, dass sich mit ihnen die Spanne an Möglichkeiten der selbstoffenbarenden Literatur zumindest in ihren Grundzügen nachzeichnen lässt; ferner repräsentieren sie auf idealtypische Weise zwei Erzähltraditionen und bearbeiten dabei jeweils hochaktuelle Themen.

Selbstoffenbarung ist aber auch eine Kunst. Gelingt sie, können andere Menschen im Kunstwerk das Intime und Verbotene erkennen, das sie selbst als unaussprechlich empfinden; das Werk bahnt ihnen dann einen Weg zur Aufklärung über sich selbst. Daher ist es eine große Kulturleistung, das kollektiv oder individuell Verdrängte mit künstlerischen Mitteln zu symbolisieren. Scheitert diese Kunst jedoch, erscheint die Selbstoffenbarung oft als indiskret, unglaubwürdig oder lächerlich. Sich zu exponieren und in seiner Menschlichkeit, seinen Wunden und Fehlern zu offenbaren, ist riskant.

1.1 Das Genre des Memoirs im Verhältnis zu anderen autobiografischen Textgattungen

Selbstoffenbarung wird in der Literatur vor allem im Genre des Memoirs betrieben, das zu den autobiografischen Formen zählt. Im englischsprachigen Raum sind die *memoirs* seit längerem ein etabliertes Genre, das beispielsweise Mary Karr, Bridgett M. Davis oder Rachel Cusk bevorzugt verwenden. Auch in der französischen Literatur hat es Konjunktur, wie die Erfolge von Édouard Louis, Emmanuel Carrère oder Nastassja Martin belegen. Neuerdings ist der Trend aber auch bei deutschsprachigen Autoren angekommen, die ursprünglich mit Romanen und Erzählungen bekannt geworden sind, nun aber Autobiografisches veröffentlichen, wie

zum Beispiel Doris Dörrie, Josef Haslinger oder die kürzlich verstorbene Birgit Vanderbeke.

Zwar hat sich erst in den letzten Jahren die Zahl der Memoirs so deutlich erhöht, dass dieses Genre den bürgerlichen Roman als prominenteste Form literarischen Schaffens ablösen könnte, doch reicht die Geschichte des selbstoffenbarenden Textes weit zurück. Als Beginn gelten allgemein Aurelius Augustinus' *Confessiones* (ca. 397 n.Chr.), in denen der Autor seine Glaubensüberzeugungen mit Episoden aus dem eigenen Leben untermalt, die ihn nicht immer in gutem Licht dastehen lassen (z.B. Birkerts 2008; Flasch 2009; Safranski 2021). Augustinus veranschaulicht darin seine theologischen Reflexionen an einer kleinen persönlichen Verfehlung, dem Diebstahl einer Birne. Wie Sebastian Meixner gezeigt hat, führt dieses »Sündenbekenntnis« zum Bekenntnis des Glaubens – »confessio« (Geständnis) zu »conversio« (Bekehrung) – wobei der Zweck der Selbstoffenbarung in diesem Fall darin liege, die Leser durch das eigene Beispiel zu einem gottesfürchtigen Leben anzuregen (Meixner 2017, S. 427). Wesentlich radikaler dann der nächste Meilenstein selbstoffenbarenden Literatur: Michel de Montaigne verfolgt in seinen *Essais* (1572–1592) die Idee, sich so zu zeigen wie er ist (Montaigne 2016, S. 5), wie er im Vorwort »An den Leser« von 1580 schreibt. Erstaunlich ist, dass er weder ein religiöses Ziel verfolgt, noch seine Lebensleistungen festhalten möchte, sondern dass er sich dafür interessiert, wer das Individuum Montaigne eigentlich ist (Safranski 2021, S. 58). Er will zum Kern seiner selbst vordringen und dafür alles Dekor entfernen:

Ich will jedoch, daß man mich hier in meiner einfachen, natürlichen und alltäglichen Daseinsweise sehe, ohne Beschönigung und Künstelei, denn ich stelle mich als den dar, der ich bin. Meine Fehler habe ich frank und frei aufgezeichnet, wie auch meine ungezwungene Lebensführung, soweit die Rücksicht auf die öffentliche Moral mir dies erlaubte. [...] am liebsten [würde ich mich] rundum unverhüllt abgebildet haben, rundum nackt.¹ (Montaigne 2016, S. 5)

Montaigne grenzt sich also von dem Bild ab, das andere von ihm haben; er will sich nicht darauf beschränken lassen, was von ihm erwartet wird und was er sein soll. Vielmehr nimmt er einen ganz anderen Impuls ernst: Da ist auch noch etwas Eigenes, das in einem Spannungsverhältnis zum öffentlichen Leben steht, und dieses Eigene findet er wichtig – es hat für sich genommen Bedeutung. Lediglich die »öffentliche Moral« lässt er als Grenze seiner Mitteilung gelten. Mit Montaigne wird damit erstmals eine individuelle Stimme hörbar, die ohne externe (z.B. theologische) Recht-

¹ »Je veus qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice: car c'est moy que je peins. Mes défauts s'y liront au vif, et ma forme naïfve, autant que la reverence publique me l'a permis. [...] je t'asseure que je m'y fusse tres-volontiers peint tout entier, et tout nud.« (Montaigne 1992, S. 3)

fertigung von sich selbst zu sprechen beginnt. Später schlägt Jean-Jacques Rousseau mit seinen *Confessions* (1782–1789) denselben Weg ein, sieht sich aber als Urheber der Idee, da er sein Werk mit den Worten beginnt: »Ich plane ein Unternehmen, das kein Vorbild hat und dessen Ausführung auch niemals einen Nachahmer finden wird. Ich will vor meinesgleichen einen Menschen in aller Wahrheit und Natur zeigen, und dieser Mensch werde ich sein«² (Rousseau 1971, S. 37). Im Gegensatz zu Montaigne hat er jedoch nicht vor, Rücksichten auf Konventionen zu nehmen: »Mit gleicher Freimut habe ich das Gute und das Böse gesagt. Vom Bösen habe ich nichts verschwiegen, dem Guten nichts hinzugefügt [...]«³ (ebd.). Rousseau ist also die radikalere Version Montaignes, doch anders als dieser veröffentlicht er seine *Bekenntnisse* zu Lebzeiten nicht.

Etwas Unerwünschtes über sich selbst preisgeben (Augustinus), das eigene Leben und Denken nicht trivialisieren (Montaigne), sein Inneres enthüllen, auch wo es schockiert⁴ (Rousseau), das sind bis heute die Grundlagen des Memoirs. Das Motto des Genres könnte daher lauten: Ich nehme wichtig, was in mir vorgeht, auch und sogar vor allem das, was sich nicht einpasst.

Von der klassischen Autobiografie unterscheidet sich das Memoir in vielerlei Hinsicht: Tristine Rainer hebt in *Your Life as Story* hervor, dass sich das Genre nicht für den gesamten Lebenslauf eines Menschen interessiere, sondern immer nur für bestimmte Themen oder Phasen eines Lebens, die noch eingeordnet werden müssen (Rainer 1983). Auch Sven Birkerts betont in *The Art of Time in Memoir*, dass nur die *auto-bio-graphy* (wörtlich zusammengesetzt aus *selbst*, *Leben* und *Linie*) die gesamte Lebenslinie eines Menschen beschreibe, jedoch unvollständig bleibe, weil das Leben nach Abschluss des Werkes für gewöhnlich andauert; ferner komme die Perspektive auf das eigene Leben von außen (Birkerts 2008, S. 51–52). Ein Memoir dagegen sei abgeschlossen, denn es versuche gar nicht, ein ganzes Leben nachzuerzählen, sondern vielmehr den Sinn eines bestimmten Lebensereignisses zu verstehen. Diesen Sinn zu finden und zu vermitteln sei vordringliche Aufgabe des Genres: »the memoirist«, so Birkerts, »is [...] modeling a way to reflectively make sense of experience« (ebd., S. 22). Das Genre also als Weg, Erlebnisse in Erfahrungen zu wandeln und das Erlebte damit sinnvoll in die eigene Biografie einzubetten. Dazu müsse der Autor auf eine persönliche Erinnerung zurückgreifen und mit einem

² »Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme ce sera moi.« (Rousseau 1959/1995, S. 33)

³ »J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon [...]« (ebd.)

⁴ »J'ai dévoilé mon intérieur« (ebd., S. 34)

konsequenten Blick von innen den Erkenntnisprozess dramatisieren (ebd., S. 17–18).

Damit greift das Memoir nicht auf beliebige persönliche Erinnerungen zurück, sondern nur auf solche, die sich hartnäckig der Einbettung widersetzen, die wie Fremdkörper im eigenen Leben erscheinen, es also gewissermaßen nötig haben, verarbeitet zu werden. Memoirs behandeln daher schwer integrierbare Erfahrungen – Scheitern, Trauma, Krise, Tabu, Opfer- oder Täterschaft und quälende innere Widersprüche –, die das eigene Selbstverständnis untergraben, die Psyche belasten oder den Lebenslauf unzusammenhängend erscheinen lassen. Im Memoir geht es um jene Erfahrungen, die man gern vergessen möchte, aber nicht kann, weil sie immer wieder Wege finden, sich in Erinnerung zu bringen, sei es über Mitmenschen, sei es über unerklärliche Symptome oder Handlungsweisen, sei es über die *mémoire involontaire*, wie Proust in seiner *Suche nach der verlorenen Zeit* die unfreiwillige Form der Erinnerung nannte. Um diese unwillkürlichen Erinnerungen verarbeiten und bestenfalls doch integrieren zu können, müssen sie zuerst benannt werden und Gegenstand der Selbstoffenbarung sein, denn ein Memoir kann den Weg der Sinnfindung nur nachzeichnen, wenn sich sein Autor verwundbar zeigt und aufdeckt, was ihm keine Ruhe lässt.

Deswegen ist Ehrlichkeit zentral für das Genre. Birkerts zeigt, dass die Beliebtheit des Memoirs nur mit dem »reality status« des Erzählten erklärbar ist, verfüge der Roman doch über weitaus größere erzählerische Möglichkeiten, die auch nicht durch die Notwendigkeit zur Faktentreue begrenzt seien (Birkerts 2008, S. 20). Gerade der Wahrheitsanspruch aber verleiht dem Genre Gewicht und bringt Leser und Autor einander näher. Lügen, Verschleierungen oder Übertreibungen werden kaum verziehen; sie ruinieren ein Memoir. So berichtet Birkerts von der Enttäuschung, die Vivian Gornick den Lesern ihres erfolgreichen Memoirs *Fierce Attachments* (1987) bereite, als sie Jahre nach Erscheinen mitteilte, »that certain episodes in the book were composite re-creations, true to the story, but not necessarily literal transcriptions of incidents as they happened« (ebd., S. 140–141). Nun konnte man nicht mehr darauf vertrauen, dass eine Tochter eine derart spannungsreiche und gewaltvolle Beziehung zur Mutter wirklich überstehen kann, wie das Buch doch eigentlich nahelegte. Noch größer war der Skandal im Fall von Benjamin Wilkomirskis *Bruchstücke: Aus einer Kindheit 1939–1948* (1995). So beschreibt etwa Matthias Kettner, dass dieses Buch zunächst als wahrheitsgetreues Memoir über Wilkomirskis Zeit in zwei KZs rezipiert wurde, sich jedoch als fiktional erwies, da der Verfasser, der eigentlich Bruno Dössekker heißt, erst 1941 geboren wurde und in der Schweiz aufwuchs (Kettner 1999, S. 338). Diese gefälschte Erinnerung wurde als schlichter Betrug eingeordnet und hat Buch wie Autor dauerhaft diskreditiert. Dennoch, so lesen

wir bei Mary Karr, die sich ebenfalls mit diesem Fall beschäftigt hat, *klänge* Wilkomirskis gefälschter Bericht äußerst realistisch. Als sie ihren Schreibklassen seine und Primo Levis Erinnerungen vorlegte, stellte sie fest, dass Levis Fakten gegen Wilkomirskis Fake verloren; die gefälschte Erinnerung wirkte auf die Leser glaubwürdiger. Karr arbeitet heraus, dass vor allem der fragmentarische, unmittelbare und wenig künstlerische Stil die Täuschung bewirke, aber auch der Umstand, dass sich der Autor verwundbar und nicht als Held zeige (Karr 2016, S. 82–84). Mit anderen Worten: Der Text wirkt authentisch, denn er inszeniert Authentizität, indem er dem Fiktionalen spezifische Merkmale der Echtheit verleiht.

Das Genre des Memoirs verlangt aber nicht nur nach Ehrlichkeit und Tatsachentreue, sondern auch nach Offenheit. So war der »Memoir Club«, der sich seit 1920 aus Mitgliedern der Bloomsbury Group zusammensetzte, übereingekommen, dass man mit »absolute frankness« über persönliche Erinnerungen schreiben wolle (Schulkind 1985, S. 161). Damit ging die Gruppe davon aus, dass erst die Offenheit – gerade beim Schwierigen, Schmerzhaften oder Peinlichen – den Texten Brisanz und Wert verleihen würde. Dass solche Offenheit jedoch auch Grenzen kennt, berichtet Leonard Woolf später in *Downhill all the Way* (1969): »absolute frankness, even among the most intimate, tends to be relative frankness« (zit. n. Schulkind 1985, S. 161). Es gibt also ein Kommunikationshindernis; auch Masken und Schleier scheinen eine Funktion für uns und die anderen zu erfüllen. So wie schon Montaigne die Einschränkung machte, dass er Rücksichten zu nehmen habe und sich nicht »rundum nackt« zeigen könne, bemerkten auch die Clubmitglieder in der Praxis, dass sie ihrem Ideal der völligen Offenheit immer nur graduell näherkommen konnten. Lediglich Rousseau behauptet, alles gesagt zu haben, was seine Erinnerung hergab. Für meine Arbeit stellt sich daher die Frage, wo die Grenzen der Selbstoffenbarung im Memoir liegen und inwiefern das Genre imstande ist, auch Nichtexplizites zu kommunizieren.

Im Zusammenhang mit autobiografischen Werken sind noch andere Genrebezeichnungen in Gebrauch, die ich – trotz fließender Grenzen – vom Memoir unterscheiden möchte. *Life writing* ist beispielsweise wesentlich weiter gefasst und kann jeglichen autobiografischen Text einschließen, insbesondere Tagebücher und Briefe. Marlene Kadar legt dar, dass der Begriff des »life writing« schon verbreitet war, bevor die exklusiveren Gattungen der Biografie und Autobiografie zu dominieren begannen; doch seien persönliche Notizen ein Ausdrucksmittel gerade von Frauen gewesen, solange sie von Publikationsmöglichkeiten abgeschnitten waren, sodass hier eine Tradition entstanden sei, mit der sich Herrschaftsverhältnisse und die eigene Position darin reflektieren ließen (Kadar 1992, S. 4). *Life writing* ist die allgemeinere Kategorie, unter die auch die spezifische

Form des Memoirs fallen kann; und beide eignen sich dafür, das persönliche Leben im Spannungsverhältnis zum Kollektiven zu verstehen.

Anders verhält es sich mit dem Genrebegriff der *Autofiktion*, der zum Beispiel Elizabeth Jones (Jones 2010, S. 175) nachgegangen ist: Während Serge Doubrovsky den französischen Begriff »autofiction« für sein Werk *Fils* (1977) geprägt habe, gerade um das Fiktionale an der Idee eines in sich einheitlichen Individuums mit einer zuverlässig erinnerbaren Lebenslinie zu dramatisieren, wurde er letztlich für die Vermischung von Fakt und Fiktion kritisiert, weil ein solcher Ansatz die Gefahr einer »historical amnesia« (ebd., S. 174) in sich trage, wie Jones die Bedenken zusammenfasst. Die Autofiktion, die das Fingierte (von lat. *fingere/fictum* = »bilden, erdichten, vorgeben«⁵) schon im Namen trägt, zielt auch nach meiner Ansicht nicht in dieselbe Richtung wie das Memoir, das zwar ebenfalls die Lebensereignisse so arrangiert, dass sie einer Form, womöglich sogar einer Plotstruktur folgen, aber das Ergänzen, Modifizieren und Phantasieren als unzulässig einstuft. Denn für das Memoir ist die Glaubwürdigkeit ein entscheidender Faktor, es ist der *real life story* näher und verspricht, den historischen Tatsachen treu zu bleiben. Während die Autofiktion also nach einer Form für eine wahrhaftige Einordnung des komplexen oder auch zersplitterten Lebens sucht und sich dafür kreative Freiräume schafft, ist das Memoir der Realität verpflichtet und darf auch Gedächtnislücken kaum auffüllen – von wenigen Ausnahmen abgesehen, wie die Wiedergabe von Dialogen, an deren Wortlaut sich niemand mehr erinnert (eine Liste solcher Ausnahmen findet sich etwa bei Karr 2016, S. 24–26). Andere gehen nicht einmal so weit: Annie Ernaux hält sich von allem Fingierten fern. Zwar hatte sie in ihrem Frühwerk (1974–1981) noch mit autofiktionalen Elementen experimentiert und Figuren für ihre eigenen Erfahrungen eingesetzt, doch mit *La place* (1983) wendet sie sich rigoros vom Fiktionalen ab und erklärt später in ihrem Aufsatz »Vers un je transpersonnel« (Ernaux 1993), aber auch in diversen Interviews ganz explizit, dass sie ihr Schreiben nicht als Autofiktion eingeordnet sehen möchte. Das Memoir, anders als die Autofiktion, scheint also in besonderem Maße auf den »autobiografischen Pakt« zwischen Autor und Leser angewiesen zu sein, den Philippe Lejeune in *Le pacte autobiographique* (1975) dort geschlossen sah, wo Erzähler und Autor namentlich übereinstimmen (Lejeune 1994; Jones 2010, S. 175). Der Pakt stellt eine Vertrauensbasis zwischen Autor und Leser her: Der Autor ist ehrlich, der Leser glaubt ihm. Auf dieser Glaubwürdigkeit beruht ihre Beziehung.

⁵ <https://www.dwds.de/wb/Fiktion> (18.07.2022)

1.2 Aufrichtigkeit, Authentizität und Selbstoffenbarung

Die Begriffe Ehrlichkeit und Offenheit oder auch *frankness* (Memoir Club) oder *franchise* (Rousseau) beziehen sich auf das Freilegen eines verborgenen Wissens. Der amerikanische Literaturkritiker Lionel Trilling (1905–1975) hat sich mit dieser Frage in seiner Vorlesungsreihe *Sincerity and Authenticity* (1970/1972) beschäftigt. Er unterscheidet die beiden zentralen Begriffe *Aufrichtigkeit* (*sincerity*) und *Authentizität* (*authenticity*), wobei es ihm darum geht, das Veraltete an der Aufrichtigkeit und das (damals) Aktuelle an der Authentizität herauszuarbeiten.

Was den ersten Begriff, die *Aufrichtigkeit* betrifft, leitet Trilling das englische Wort *sincerity* vom lateinischen *sincerus* ab, das »clean, or sound, or pure« bedeute (Trilling 1972, S. 12). Allerdings lässt sich diese Etymologie nicht problemlos auf das deutsche Wort *Aufrichtigkeit* übertragen, das mit *richtig* verwandt ist. So bedeutete *rihtig* im Althochdeutschen »gerade, ohne jede Abweichung, sich richtend«, während für das Mittelhochdeutsche bereits *ūfrihtic* nachgewiesen ist, das »gerade, aufwärts gerichtet, aufrecht, emporstrebend, schlank, ohne Falsch, unverfälscht« heißt.⁶ Das Aufrechte bezeichnet daher sowohl eine äußere als auch eine innere Form. Auch in Jacob und Wilhelm Grimms *Deutschem Wörterbuch* wird *aufrihtig* mit »gerade« übersetzt, und zwar wiederum sowohl im Sinne einer geraden Körperhaltung, als auch der Offenherzigkeit, etwas geradeheraus zu sagen.⁷ An dieser Wortgeschichte wird das geistesgeschichtliche Gepäck des Begriffs erkennbar, denn die Verbindung der Aufrichtigkeit mit dem Richtigen fördert das Recht bzw. das Rechtschaffene und damit die Ausrichtung an einer Norm zutage, nach der etwas richtig oder eben falsch sein kann. Obwohl Trilling die deutsche Etymologie nicht im Sinn hatte, versteht auch er *sincerity* als eine moralische Kategorie. Er definiert sie als »congruence between avowal and actual feeling« (ebd., S. 2), als Übereinstimmung zwischen kommuniziertem und eigentlichem Fühlen, doch die Voraussetzung für das Erleben dieser Übereinstimmung sei eine frühe Form individueller Selbstbefragung gewesen, die erst mit dem Übergang zu moderneren Gesellschaftsformen aufgekommen war: Erst als sich die Gesellschaftsmitglieder als Individuen begriffen, begannen sie, sich ihrem Inneren zuzuwenden (ebd., S. 26) – eine These, die jüngst auch Rüdiger Safranski in seiner Kulturgeschichte des Individuums *Einzeln sein* wiederholte (Safranski 2021).

In der Vorlesung »The Honest Soul and the Disintegrated Consciousness« behandelt Trilling ausführlich Hegels *Phänomenologie des Geistes* (Trilling 1972, S. 26–52; dt. Ausgabe: Trilling 1982, S. 33–55), da sich

⁶ www.dwds.de/wb/aufrihtig (26.02.2021)

⁷ woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&clmid=GA06799-XGA06799 (26.02.2021)

daran gut zeigen lässt, wie das Konzept der Aufrichtigkeit mit dem Verhältnis von Individuum und Gesellschaft zusammenhängt. Hegel beschreibt den Weg der »Selbstverwirklichung des Geistes«, indem er das »edelmütige« und das »niederträchtige Bewusstsein« einander gegenüberstellt (nach Trilling 1982, S. 40). Das historisch frühere »edelmütige Bewusstsein« mache einen Menschen aus, der im Einklang mit der Welt lebt, mit seiner Position zufrieden ist, die Machtstrukturen achtet und deswegen zu seiner eigenen dienenden Rolle nicht in Spannung gerät. Allerdings suche der menschliche Geist auch Unabhängigkeit, Selbständigkeit oder – in Hegels Terminologie – »Fürsichsein«, und für diese Emanzipation ist die Loslösung von der geltenden Ordnung unabdingbar: Der Einzelne weiß zwar noch um seine Abhängigkeit von den Mitmenschen, empfindet seine Rolle aber als demütigend und kann sich selbst nicht mehr als Teil eines sinnvollen Ganzen achten. Dieses Stadium der Entfremdung, das Hegel als »niederträchtiges Bewusstsein« bezeichnet, ist von mangelnder Übereinstimmung gekennzeichnet zwischen dem, was der Mensch sagt und dem, was er fühlt (Trilling 1972, S. 38). Er ist also *unaufrichtig* geworden, denn die »congruence between avowal and actual feeling« (ebd., S. 2) ist verloren. Da Hegel im niederträchtigen Bewusstsein einen Fortschritt auf dem Weg der »Selbstverwirklichung des Geistes« sah – der mit der fraglosen Zugehörigkeit zur sozialen Welt bezahlt werden muss – kann der abwertend klingende Begriff des »niederträchtigen Bewusstseins« irritieren, weswegen Trilling ihn durch »disintegrated consciousness« ersetzt (in der deutschen Übersetzung: »zerrissenes Bewusstsein«). Aus dem »edelmütigen Bewusstsein« macht er eine »honest soul« (in der deutschen Übersetzung: »ehrliches Bewusstsein«).

Aufrichtigkeit setzt also voraus, die sozialen Verhältnisse nicht infrage zu stellen und auf den gesetzmäßigen Sieg des Guten zu vertrauen. Nur eine Gesellschaftsordnung, in der sich Gutes auszahlt, würde die Subjektform des aufrichtigen Menschen fördern. Da sie darauf zielt, das Richtige zu tun und mit anderen Menschen in Harmonie zu leben, kann der Einzelne unter den gegebenen Umständen nur dann aufrichtig sein, wenn er sich selbst ganz oder teilweise aufgibt. Das Konzept der Aufrichtigkeit verlagert damit ein gesellschaftliches Problem nach innen und macht es zur Charakterfrage. Dass man nur *entweder* mit der Gesellschaft *oder* mit sich selbst übereinstimmen kann (und das auch nicht sicher), hat bereits Dostojewski in seinem Roman *Der Idiot* (1889) dramatisiert: Sein Protagonist, Fürst Myschkin, versucht ein aufrichtiger Mensch in einer Welt zu sein, die diese Daseinsform nicht ermöglicht und geht dabei unter. Aufrichtigkeit ist nur möglich, wo der Mensch mit sich und der Gesellschaft in Einklang sein kann.

Doch der *Wunsch* nach Übereinstimmung zwischen Ich und Gesellschaft, zwischen dem was man ist und dem, was man nach außen zeigt, ist

nach wie vor vorhanden. Mitunter ist dieses Wünschen bewusstseinsfähig, etwa wenn es in der Redewendung von der ›schönen heilen Welt‹ ironisch aufscheint oder in der Mahnung, das Leben sei kein Ponyhof, denn darin sind sowohl der Wunsch als auch das Wissen um seine Unrealisierbarkeit noch aufgehoben: Die Welt *sollte* doch eigentlich schön und heil sein, das Leben *sollte* so freundlich und arglos wie ein Ponyhof sein. Trilling hat in seinen Vorlesungen darauf hingewiesen, dass auch James Joyce diese Sehnsucht kannte: Joyce sprach von den »the fair courts of life«,⁸ und er habe damit beide Seiten der verloren geglaubten Lebensordnung symbolisiert: »its anachronism and its allure« (Trilling 1972, S. 40–41). Oft aber ist der Wunsch nach Übereinstimmung unbewusst geworden, kann nicht mehr benannt werden, eben weil sich das »zerrissene Bewusstsein« so schwer ertragen lässt. Das verlorene Lebensideal, das für Trilling mit den Werten »order, peace, honour, and beauty« (ebd., S. 39) verbunden ist, kann sich gerade dann mit aggressiven Impulsen paaren, wenn Forderungen nach Übereinstimmung auf autoritäre Weise durchgesetzt werden sollen, etwa durch Konformitätsdruck oder Schmutzkampagnen gegen Andersdenkende. Das unbewusste Wünschen ist weit destruktiver als die Trauer um die Unerreichbarkeit einer wohlstrukturierten Welt.

Die Vorstellung davon, was das Konzept der Aufrichtigkeit genau umfasst, variiert allerdings auch nach Kulturkreis. Der Romanist Henri Peyre geht in seinem Buch *Literature and Sincerity* (1963) davon aus, dass die *sincérité* ein Konzept sei, das die französische Literatur in besonderem Maße durchdrungen habe (Peyre 1963, S. 1). Trilling paraphrasiert Peyres Gedanken folgendermaßen:

In French literature sincerity consists in telling the truth about oneself to oneself and to others; by truth is meant a recognition of such of one's own traits or actions as are morally or socially discreditable and, in conventional course, concealed. English sincerity does not demand this confrontation of what is base or shameful in oneself. The English ask of the sincere man that he communicate without deceiving or misleading. Beyond this what is required is only a single-minded commitment to whatever dutiful enterprise he may have in hand. Not to know oneself in the French fashion and make public what one knows, but to be oneself, in action, in deeds, what Matthew Arnold called ›tasks‹ – this is what English sincerity consists in. (Peyre nach Trilling 1972, S. 58)

⁸ Die deutsche Übersetzung von Henning Ritter ist besonders sprechend: die »fair courts of life« werden hier zu den »lieblichen Residenzen des Lebens« (Trilling 1982, S. 45). Im Original heißt es bei Joyce in *Portrait of the Artist as a Young Man*: »A wild angel had appeared to him, the angel of mortal youth and beauty, an envoy from the fair courts of life, to throw open before him in an instant of ecstasy the gates of all the ways of error and glory.« (Joyce 1916/1992, S. 132)

In dieser Passage entsteht der Eindruck, dass Trilling Peyres Gedanken stillschweigend ergänzt und weiterentwickelt, denn nicht alles, was er ihm zuschreibt, ist in dessen Buch auch tatsächlich zu finden. Nach Trillings Lesart gebe es demnach eine ›englische‹ Aufrichtigkeit, die eher pragmatisch ist und sich durch ein konkretes Tun einlösen lässt. Die ›französische‹ bzw. französischsprachige Tradition sei dagegen radikaler. Ihre Schonungslosigkeit hatten wir schon bei Montaigne und noch ausgeprägter bei Rousseau gesehen; ein anderes Beispiel ist das autobiografische, surrealistische Werk *Nadja* (1928) von André Breton, das nach dem Willen des Autors »offen wie eine Tür«⁹ (Breton 1985, S. 92) sein sollte und mit dem er sich jeder Möglichkeit zum Versteck berauben wollte:

Was mich betrifft, ich werde weiterhin mein Glashaus bewohnen, wo man zu jeder Stunde sehen kann, wer mich besucht; in dem alles, was an den Plafonds und an den Wänden aufgehängt ist, wie durch einen Zauber festhält; wo ich nachts auf einem Glasbett mit Bettüchern aus Glas ruhe; wo mir früher oder später, mit dem Diamanten eingeschrieben, sichtbar wird, *wer ich bin*.¹⁰ (ebd., S. 11)

Der Vorsatz zu unentwegter, vollständiger Transparenz sich selbst und anderen gegenüber mutet geradezu unmenschlich an. Diese Extremsituation macht deutlich, dass auch der Gegenpart seinen Wert hat: verhüllen und verbergen erfüllen ihrerseits wichtige Funktionen; nicht der Erkenntnis des Selbst, aber des Schutzes, das dieses Selbst ebenfalls benötigt, um intakt zu bleiben. Warum ausgerechnet in der französischsprachigen Literatur eine Tendenz dazu besteht, alles preiszugeben, in der englischsprachigen aber nicht (vgl. Leonard Woolfs »relative frankness«), lässt sich schwer beantworten, doch scheinen hier Traditionslinien im Spiel zu sein, durch die sich die französischsprachigen Autoren nicht als alleinige Urheber ihrer Gefühle und Motive begreifen, sondern eher als Behälter oder Symptomträger gesellschaftlicher Spannungen, die mit dem eigenen Unglück angeprangert werden. Da ich in dieser Arbeit einen englisch- und einen französischsprachigen Text untersuche, werde ich diese Frage am Rande weiterverfolgen. Die Frage nach dem Schutz ist dagegen zentral: Kommen Deborah Levy und Annie Ernaux tatsächlich ohne Sicherheiten aus? Oder nutzen sie Techniken, um sich selbst zu schützen? Wenn ja, welche? Und wie gestalten sie dadurch die Beziehung zu ihren Lesern?

⁹ »battant comme une porte« (Breton 1998, S. 157)

¹⁰ »Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où *qui je suis* m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant.« (Breton 1998, S. 18)

Die schonungslose Variante der Aufrichtigkeit ist kaum vom zweiten Konzept Trillings zu unterscheiden: der *Authentizität*. Authentisch, nach dem Griechischen *authentikós* (αὐθεντικός), bedeutet ›ursprünglich‹ oder genauer: »zum Urheber (einer Tat) in Beziehung stehend, original, zuverlässig, maßgebend«. ¹¹ Für Trilling sind hier auch die Bezüge zum Gewaltvollen und zur Täterschaft wichtig, die sich im heutigen Sprachgebrauch abgeschliffen haben und für die er diese Bedeutungen anführt: »*Authenteo*: to have full power over; also, to commit a murder. *Authentes*: not only a master or a doer, but also a perpetrator, a murderer, even a self-murderer, a suicide« (Trilling 1972, S. 131). Wir sehen also zwei Seiten: Auf der einen das Ursprüngliche und Organische – »the organic is the chief criterion of what is authentic« (ebd., S. 127) –, das zu Assoziationen von Wachstum und Natur führt, das mithin nicht falsch oder künstlich, nicht kultiviert oder in die Gesellschaft eingepasst ist; auf der anderen Seite das Gewaltsame mit seinem aggressiven Impuls: »dealing aggressively with received and habitual opinion, aesthetic opinion in the first instance, social and political opinion in the next« (ebd., S. 94).

Trilling geht nicht davon aus, dass es sich bei der Authentizität um die Übereinstimmung zwischen dem, was jemand ist und dem, was er kommuniziert, handelt; vielmehr gebe es gar kein abweichendes Innen und Außen, das sich aneinander reiben könnte (ebd., S. 93). Die Reibung liegt woanders: Es fehlt an Übereinstimmung zwischen Individuum und Gesellschaft. Wer authentisch ist, beharrt auf Einklang mit sich selbst und nimmt in Kauf, nicht in die Gesellschaft zu passen. Damit ist die Authentizität dem modernen, zerrissenen Bewusstsein angemessener als die Aufrichtigkeit, doch hat auch sie einen moralischen Aspekt, verspricht sie doch einen inneren Gewinn, denn immerhin ist man kein Heuchler und sich selbst treu. Und auch hier ist das gesellschaftliche Problem in das Innere des Individuums verschoben, das sich für oder gegen das eigene Sein, für oder gegen den gesellschaftlichen Schein entscheiden muss.

Das Verdienst des Ideals der Authentizität liegt unter anderem in seiner Fähigkeit zu demaskieren, das es in den von Ellenberger herausgearbeiteten »unmasking trend« der europäischen Geistesgeschichte einbettet (zit. n. Trilling 1972, S. 141; Ellenberger 1985), denn es enthüllt Menschliches und leistet somit Aufklärungsarbeit. Authentizität bedeutet also, an sich selbst auch sozial Unakzeptables gelten zu lassen, zu sich selbst und seinem Eigensinn zu stehen bzw. Hegels »Fürsichsein« hochzuschätzen. Um authentisch sein zu können, bedarf es folglich eines guten Gespürs für die eigenen Motive und Wünsche, die eigene Fehlbarkeit und Verletzlichkeit. Aber gerade dieses Wissen ist schwer zugänglich, stehen doch vor der schmerzhaften Selbsterkenntnis die »Wächter«, wie Sigmund Freud die

¹¹ <https://www.dwds.de/wb/authentisch> (01.03.2021)

psychischen Abwehrmechanismen beschrieb (systematisiert durch Anna Freud: Freud, A. 1936/1984). Unser psychischer Apparat lässt nämlich nicht zu, dass wir einfach alles über uns selbst wissen. Deswegen ist der gutgemeinte Rat, einfach man selbst zu sein, auch nicht so leicht umsetzbar. Er gehört zu den paradoxen Aufforderungen, die durch Paul Watzlawicks populärwissenschaftliches Buch *Anleitung zum Unglücklichsein* (1983) bekannt geworden sind. Watzlawick listet darin eine Reihe von Ansuchen auf, die weder als Bitte, noch als Befehl ausgeführt werden können, zum Beispiel absichtlich spontan zu sein, zu vergessen, tiefer zu schlafen oder eine verpflichtende Aufgabe gern zu tun (Watzlawick 2004, S. 91–94). Demnach können wir »sei aufrichtig!« als eine realisierbare Forderung begreifen, »sei authentisch!« jedoch nicht, denn die Aufforderung zur Aufrichtigkeit verlangt lediglich, so ehrlich wie möglich zu sein, aber nicht ehrlicher. Der Auftrag lautet nicht, etwas mitzuteilen, das einem gar nicht zugänglich ist. »Sei authentisch!« fordert aber in vielen Fällen genau das. Die Authentizität ist also, wie schon Trilling zeigte (Trilling 1972, S. 11), voraussetzungsvoller als die Aufrichtigkeit, denn sie erwartet vom Einzelnen ein weit höheres Reflexionsniveau, verlangt ferner, das zerrissene Bewusstsein zu ertragen und die mangelnde Übereinstimmung mit der sozialen Welt auszuhalten. Um authentisch sein zu können, muss das Individuum in der Lage sein, sich von den normativen Anforderungen der Gesellschaft abzugrenzen, womit es die Übereinstimmung gegen den Konflikt mit anderen eintauscht. Das allerdings ist keine selbstverständliche Fähigkeit, sodass Authentizität zu einem Ideal geworden ist, das letztlich nur wenige Menschen erreichen. Im Umkehrschluss heißt das aber auch: Wenn die meisten daran scheitern, könnte das die emanzipative Kraft der Authentizität für den Einzelnen begrenzen.

Doch das Ideal wird auch dort nicht aufgegeben, wo es sich nicht umsetzen lässt. Vielmehr floriert es dann in seiner absurden Variante: So tun als ob man authentisch wäre (und womöglich selbst daran glauben) ist als *vorgespielte Authentizität* allgegenwärtig; ein Phänomen, das auf den paradoxen Begriff der *Authentizitätsfiktion* gebracht worden ist. Imitationen von Authentizität – Stars, die auf YouTube oder Instagram »ehrliche« Einblicke in ihre Selbstzweifel oder Fehlgeburten geben – können täuschend echt wirken, sogar Wahrheitskerne enthalten oder völlig zutreffen, aber ihr Zweck ist nicht der Einklang mit sich selbst, nicht die Versöhnung von Schein und Sein, sondern die Aufmerksamkeit und Anerkennung der anderen. Ob die authentische Selbstaussage aufgrund des inflationären Gebrauchs ihrer Verfallsformen entwertet ist, werde ich im Rahmen dieser Arbeit zu klären versuchen.

Zusammengefasst ist Authentizität das Sprechen über sich selbst, das zum Ziel hat, an dem festzuhalten, was dem Individuum wahr erscheint, auch wenn es damit in Spannung zum Kollektiven gerät – zur Gesellschaft

und ihren Normen. In einer Welt, in der es nötig ist, sich zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen zu entscheiden, entscheidet sich der authentische Mensch für das Besondere. Er kommuniziert dennoch in die Gesellschaft hinein und kann sogar Bewunderung für seinen Mut ernten. Dass er sich nicht allzu sehr anpasst, macht ihn zum Ideal (hier lebt jemand mit sich selbst in Einklang) der Menschen, die sich angepasst haben (um mit der Gesellschaft in Einklang zu sein) und gleichzeitig zum Außenseiter (hier lebt jemand nicht mit der Gesellschaft in Einklang!). Authentizität *kostet* also etwas, und zwar sowohl die Mühe, sich gegen innere und äußere Widerstände selbst zu kennen, als auch die Sicherheit, die durch den Vorrang des Kollektiven zu haben gewesen wäre.

Charles Taylor bezog sich in seiner 1991 erschienenen Analyse *The Ethics of Authenticity* ebenfalls auf Trillings Vorlesungsreihe. Doch hatte die Authentizität in der Zwischenzeit viel von ihrem guten Ruf verloren, denn nun wurde sie mit dem Kreisen um sich selbst assoziiert, mit »Nabelschau«, Selbstverwirklichung im Sinne von Verwirklichung *nur* noch des Eigenen sowie damit, alle Verbindlichkeit gegenüber anderen und dem Gemeinwesen aufzugeben. Wenige Jahre vor Erscheinen von Taylors Buch hatte Allan Bloom all dies der amerikanischen Jugend vorgeworfen: In *The Closing of the American Mind* (1987) warnte er vor dem Ende des demokratischen Systems, das durch den Rückzug ins Private und den daraus resultierenden Mangel an Partizipation ausgehöhlt werde. Auch Taylor widmet einen großen Teil seiner Analyse dem Umstand, dass der Mensch immer Teil einer Gesellschaft ist und dass die Bindungen an das Gemeinwesen bestehen bleiben; auch könne das Individuum nicht allein für sich entscheiden, was Bedeutung habe (Taylor 2000, S. 37) und bleibe schließlich von der Anerkennung (*recognition*) der anderen abhängig: Was und wer man sei, müsse nach wie vor durch andere beglaubigt werden (ebd., S. 43–47).

Doch schließt sich Taylor Blooms Kulturpessimismus letztlich nicht an, denn für ihn resultieren die aufgezählten Gefahren nur aus den Verfallsformen der Authentizität, die im Kern nach wie vor ein gültiger moralischer Wert sei, geradezu eine »powerful moral idea« (ebd., S. 15), die auf das Engste mit der westlichen Kulturentwicklung verbunden sei, insbesondere mit der Befreiung des Individuums aus Kollektivzwängen. Für Taylor beinhaltet Authentizität die Möglichkeit, sich selbst nicht zu verraten zu müssen, sondern in Kontakt zum Eigenen zu sein, kurz: »of being true to oneself« (ebd.). Wie er aus der Philosophiegeschichte schlüssig herleitet, könne der Selbstbezug der verlässlichen Orientierung dienen, sogar ein moralischer Kompass sein und zur Basis des Individuums werden (ebd., S. 25–26). Auf die »innere Stimme« zu hören, müsse daher keineswegs nur egoistische Antworten bereithalten, vielmehr könne das

authentische Individuum moralisch gesehen sogar die besseren Entscheidungen treffen, eben weil es sich nicht an den Konventionen orientieren müsse. Das Ideal der Authentizität birgt für Taylor daher nicht nur Risiken wie für Bloom, sondern auch große Chancen:

I believe that in articulating this ideal over the last two centuries, Western culture has identified one of the important potentialities of human life. Like other facets of modern individualism – for instance, that which calls on us to work out our own opinions and beliefs for ourselves – authenticity points us towards a more self-responsible form of life. It allows us to live (potentially) a fuller and more differentiated life, because more fully appropriated as our own. There are dangers – we’ve been exploring some of them. When we succumb to these, it may be that we fall in some respects below what we would have been had this culture never developed. But at its best authenticity allows a richer mode of existence. (ebd., S. 74)

Für Taylor gehen also nur die verkommenen Formen der Authentizität an ihrem Kern vorbei, den er eben nicht mit Narzissmus, Egoismus und Hedonismus gleichsetzt. Der ernsthafte Versuch des Individuums, sich selbst zu erkennen, das Eigene gegen externe Widerstände zu behaupten, es unter entfremdeten Bedingungen zu erhalten, bleibt für ihn ein wertvolles Ideal (ebd., S. 63). Auch heute werden die Verfallsformen der Authentizität oft (zurecht) kritisiert, etwa durch den Islamwissenschaftler Thomas Bauer, der in seinem Essay *Die Vereindeutigung der Welt* (2018) die zunehmende Ambiguitätsintoleranz mit dem Wunsch nach Übereinstimmung – nach Identität mit sich selbst – in Zusammenhang bringt (Bauer 2018, S. 62–70).

Die Authentizität in ihrem konstruktiven Sinn ist aber auch ein hartes Ideal. Denn die Sozialisation drängt die Menschen mit aller Kraft in die Gegenrichtung – alle müssen ihre authentischen Bedürfnisse ein Stück weit aufgeben, um Teil der Gesellschaft zu sein. Diesen Prozess hat Sigmund Freud in seiner späten Schrift *Das Unbehagen in der Kultur* beschrieben (Freud 1930/2000). Darin stellt er die Instanz¹² des *Über-Ichs* ins Zentrum seiner Erklärung, um im Schuldbewusstsein die Quelle des titelgebenden »Unbehagens« zu identifizieren. Er fragt danach, warum Menschen auch dann unglücklich sind, wenn sie in einer hochentwickelten Kultur leben, die doch zahlreiche Mittel gegen das Leiden gefunden habe, das für ihn auf drei Ursachen zurückgehe: auf den eigenen Körper, auf die Außenwelt bzw. Natur und auf die soziale Welt. Leiden könne auf verschiedenen Wegen abgewehrt werden, insbesondere durch Rauschmit-

¹² Freuds Instanzenmodell setzt sich vereinfacht aus dem *Es* (den unbewussten Trieben), dem *Ich* (dem bewussten Willen) und dem *Über-Ich* (den verinnerlichten gesellschaftlichen Regeln) zusammen.

tel (»Schmerzbrecher«), Sublimierung (z.B. Wissenschaft), Phantasietätigkeit, die Ersatzbefriedigung schafft (z.B. Kunst und Literatur) und Lebensart, also das »Klammern an Objekte«, seien es geliebte Menschen oder die Schönheit der Dinge. Nicht jedem stehe allerdings jede Form der Leidabwehr zur Verfügung. So ist nach Freud das Sublimieren nur jenen Menschen möglich, die überhaupt die Option hatten, ein Talent zu entwickeln.

Freud geht insbesondere auf das Leiden ein, das aus sozialen Beziehungen erwächst. Es steht im Zusammenhang mit den gegensätzlichen Interessen, die das Individuum verfolgt, denn einerseits sucht es das eigene Glück, andererseits will es, um zu überleben, in das Kollektiv eingebunden bleiben. Da die Bedürfnisse des *Es* (Libido und Aggressionstrieb) aber im Widerspruch zu dem Wunsch stehen, menschlichen Anschluss zu finden, müsse der Einzelne Triebverzicht leisten, wofür Freud auch den Begriff der »Kulturversagung« verwendet. Die Glücksmöglichkeiten und das Ausleben des Lustprinzips müssen also zugunsten des Miteinanders (weitgehend) aufgegeben werden.

Freud legt dar, dass die gesellschaftlichen Forderungen schon im Laufe der Kindheit internalisiert werden. In diesem Sozialisationsprozess bildet sich mit dem *Über-Ich* eine weitere und auch wieder nicht ganz bewusste Instanz neben dem *Es* und dem *Ich* heraus. Das *Über-Ich* entsteht in Interaktion mit anderen Menschen und dient folglich auch nicht dem individuellen, sondern dem kollektiven Interesse. In diesem Prozess lernt das Kind zunächst, all das als böse zu klassifizieren, was zum Liebesentzug der Eltern führt. Wenn es fürchtet, entdeckt zu werden, unterlässt es »Böses« nun eher, weil es in den Eltern seine dringend benötigten Ideale hat, an dem es sein eigenes *Ich* in der frühen Entwicklung aufrichtet. Noch unterscheidet es nicht zwischen *Ich-Ideal* und Strafangst, alles ist noch eins. Erst zu einem späteren Zeitpunkt werden die elterlichen Ver- und Gebote internalisiert, wodurch sich das *Über-Ich* vom *Ich* absondert. Die Furcht vor Entdeckung verliert nun an Bedeutung, denn vor einer internalisierten Instanz kann ohnehin nichts geheim bleiben. Vielmehr fungiert das *Über-Ich* nun als Gewissen, aber, und das ist entscheidend, auch als »Behälter« für die Aggressionen, die nicht abgeführt und ausgelebt werden dürfen, weil auch sie unter das Verbot fallen. Aus diesem Grund wird das *Über-Ich* strenger als es nötig wäre, um die Integration des Individuums in die Gesellschaft zu gewährleisten. Freud beschreibt dies als Teufelskreis: Je tugendhafter ein Mensch ist, desto strenger wird sein *Über-Ich*; je mehr sich ein Mensch versagt, desto mehr Fehler findet es; je friedfertiger er sein möchte, desto mehr Aggressionen nimmt sein *Über-Ich* auf. Es wird »machtgierig« und aggressiv gegenüber dem eigenen *Ich*.

Die Forderungen des *Über-Ichs* gehen also über die der Gesellschaft hinaus. Freud unterscheidet daher Schuldgefühle und Reue voneinander,

wobei nur letztere die Reaktion auf eine wirkliche Tat ist, wohingegen sich Schuldgefühle schon dann einstellen, wenn etwas Unzulässiges auch nur gedacht wird, denn das *Über-Ich* differenziert nicht zwischen Wunsch bzw. Gedanke und seiner Ausführung. Der »Kulturmensch«, wie Freud den sozialisierten Menschen nennt, trägt damit die Quelle seines Unglücks in sich: Er opfert seine individuelle Erfüllung echten und vermeintlichen externen Faktoren (Freud 1930/2000).

Freuds Abhandlung erklärt wie nebenbei, warum es so schwierig ist, authentisch zu sein: »Kulturmenschen« sabotieren sich in dieser Hinsicht selbst, denn die Hindernisse, die ein authentisches Dasein erschweren, wohnen bereits ihrer psychischen Struktur inne. Je strenger das *Über-Ich* in diesem Prozess wird, je mehr es über das Ziel hinausschießt, desto eher stellen sich Schuldgefühle ein; oft sogar schon dann, wenn der vermeintlich verbotene Wunsch nur gedacht wird. Damit ist unser Wissen darüber gehemmt, was wir uns eigentlich wünschen und wer wir eigentlich sind – der Kontakt zu uns selbst hat gelitten. Authentisch kann dagegen nur sein, wer über dieses Wissen verfügt.

Die Sozialisation lässt sich damit als Prozess des »Unauthentischwerdens« begreifen. So liegt es nahe, dass die entgegengesetzte Entwicklung – das Auffinden des verdrängten Wissens – ebenfalls prozesshaft ist. Dass dies überhaupt möglich ist, hat wiederum mit der Differenzierung des psychischen Apparats zu tun, bietet die Unterscheidung von *Über-Ich* und *Ich* doch auch die Chance, sich bewusst zu den Forderungen des Gewissens zu verhalten. Anders als das Kind mit seinen *Ich-Idealen*, das noch in der Strafangst lebt, kann das *Ich* des erwachsenen Menschen einen anderen Prozess anstoßen: Obwohl es selbst in der Beziehung zu den anderen entstanden ist, kann es sich zumindest in Ansätzen von gesellschaftlichen Imperativen und den Forderungen des Gewissens abgrenzen.

In den hier untersuchten literarischen Werken lässt sich ein solcher Prozess beobachten, den ich als *Selbstoffenbarung* bezeichne. Anders als die Begriffe Aufrichtigkeit und Authentizität lässt er sich nicht als Charaktereigenschaft verstehen, die zu bestimmten Subjektformen passt, sondern als eine Tätigkeit, die aktiv gewählt und ausgeübt wird. Selbstoffenbarung ist eine Form der Arbeit an der *Ambivalenz*, aber auch an der *Latenz* und damit am noch nicht Bezeichneten (s. Kap. 2), die in einem langsamen Verfahren besteht, das nach und nach symbolisiert, was zuvor nicht greifbar gewesen war, weil es als unzulässig verdrängt werden musste. Die Autorinnen der hier untersuchten Werke formulieren die Hindernisse mit: die Schwellen, Widerstände und Schuldgefühle, die ihren Schreibprozess begleiten.

Der Begriff *Selbstoffenbarung* ist ein Kompositum aus zwei Teilen. Der erste Wortbestandteil »selbst« wurde bereits im Althochdeutschen als

Demonstrativpronomen (*selb*) verwendet; für das Mittelhochdeutsche sind schon die zusammengerückten Formen *der-*, *die-* und *dasselbe* nachgewiesen.¹³ Die Substantivierung – *das Selbst* – ist dem Duden¹⁴ zufolge über den Umweg des Englischen ins Deutsche gekommen. Das englische Substantiv *the self* wurde laut *Oxford English Dictionary* zuerst von Shakespeare verwendet und bedeutet:

A person's or thing's individuality or essence at a particular time or in a particular aspect or relation; a person's nature, character, or (occasionally) physical constitution or appearance, considered as different at different times. Chiefly with modifying adjective, as (*one's*) *old, former, later self*.¹⁵

The self erinnert damit an das deutsche Wort ›Wesen‹ und schließt dessen Ungreifbarkeit schon ein, denn ein Selbst ist nach dieser Definition stets instabil, changierend bzw. fluid. Dennoch ist das Konzept nicht von der Individualität eines Menschen zu lösen, denn der Begriff drückt ja gerade aus, dass jemand nicht nur ähnlich oder formengleich ist wie ein Zwilling, sondern genau er oder sie. Auch alltagssprachlich wird das Wort *selbst* verwendet, um eine solche Übereinstimmung zu signalisieren – wir scheinen auf ein praxistaugliches Konzept angewiesen zu sein, wer wir oder andere (wirklich) sind und mit wem eine Entität identisch ist. In der Psychologie führte der Begriff aber wegen der Wechselhaftigkeit des damit Bezeichneten zu Schwierigkeiten, denn hinter einem Selbst steckt eben gewöhnlich kein ›Individuum‹, keine Einheit. Laut DWDS¹⁶ leitet sich das Wort ›Individuum‹ vom lateinischen *individuus* ab, das ›ungeteilt, unzerrennt, unteilbar‹ bedeutet; im Gegensatz zu *dividere* – ›trennen, zerteilen‹ –, das als ›dividieren‹ (oder pleonastisch ›auseinanderdividieren‹) in der Alltagssprache verwendet wird.

Dem ›Dividuum‹ hat zum Beispiel Ronald D. Laing seine klassische Studie *The Divided Self* gewidmet (1960, dt. *Das geteilte Selbst*, 1972), in der er die Schizophrenie als Fluchtweg aus dem »falschen Selbst« erklärt, das durch die Anpassung an gesellschaftliche Zwänge entstehe (Laing 1987). Die Psychoanalyse versteht das Selbst jedoch immer als hochambivalent. Wie Christiane Ludwig-Körner darlegt, haben sich die psychoanalytischen Definitionen des Selbst immer wieder gewandelt, zumal Freud den Begriff kaum verwendete und wenn, dann nicht klar abgegrenzt von anderen Begriffen wie *Ich* oder *Person* (Ludwig-Körner 2008, S. 678). Für C.G. Jung sei das Selbst dagegen eine »übergeordnete Größe« gewesen,

¹³ <https://www.dwds.de/wb/selbst> (12.07.2022)

¹⁴ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Selbst> (12.07.2022)

¹⁵ <https://www.oed.com/view/Entry/175090?rskey=e5ebjO&result=1&isAdvanced=false#eid,3b> (12.07.2022)

¹⁶ <https://www.dwds.de/wb/Individuum> (07.09.2021)

die das gesamte Individuum umfasse und damit über das *Ich* hinausgehe; Melanie Klein bezeichnete mit dem Selbst die gesamte Persönlichkeit, von der das *Ich* nur der »organisierte Teil« sei; Donald Winnicott kenne schließlich wieder ein »wahres« und ein »falsches Selbst«, welches er mit dem »sozialen Selbst« gleichsetzt (ebd., S. 679). Meissners Definition, die ebenfalls von Ludwig-Körner angeführt wird, begreift das Selbst als Dach für das Strukturmodell der Psyche: *Ich*, *Es* und *Über-Ich* sind demnach Bestandteile und Funktionen des Selbst (ebd., S. 680).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Begriff des Selbst etwas Komplexes, in sich Widersprüchliches bezeichnet, das immer schon durch die umgebende Kultur geprägt ist. Dennoch gibt es auch eine kontinuierliche Übereinstimmung des Menschen mit diesem ambivalenten Komplex – ein Mensch kann kein anderer Mensch werden, so sehr er sich verändern mag; auch nicht, wenn er glaubt oder beteuert, nicht mehr derselbe zu sein.

Der zweite Wortbestandteil des Kompositums lässt mehrere Lesarten zu: Eine *Offenbarung* kann etwas zuvor Verschwiegenes oder Verdecktes enthüllen, das nur dem Geheimnisträger bekannt gewesen war, doch kann sie auch etwas zur Erscheinung kommen lassen, das zwar schon da war, aber von niemandem gesehen worden ist. In beiden Lesarten ist das christliche Erbe unverkennbar, denn die erste erinnert an die Beichte, die zweite an die Offenbarung Gottes, der zur Erscheinung kommt. Mit der religiösen Offenbarung ist ein Erlösungsmoment verbunden, soll sie doch die Hoffnung auf Versöhnung und Heilung erfüllen. Wer seine Sünden beichtet, erhält Absolution und ist von seinen Gewissensqualen erlöst; und wenn Gott, der schon immer (*latent*) da war, plötzlich sichtbar wird (*manifest*), ist die Welt erlöst. Durch die Offenbarung soll das Böse aufgelöst werden und das Gute aufscheinen. Wird der Begriff, wie in dieser Arbeit, nicht im christlichen Sinn verwendet, bleibt ihm die Erlösungshoffnung dennoch eingeschrieben. Wann immer etwas Verborgenes klar vor Augen tritt, wenn etwas zur Erscheinung oder zu sich selbst kommt, erleben wir dies als wahr und befreiend, als Freude und Expansion. Auch das Motiv für selbstoffenbarendes Schreiben wird sich davon nicht ganz trennen lassen; vielmehr ist zu vermuten, dass es auch dann von einer Erlösungshoffnung angetrieben wird, wenn die konkrete Arbeit an der Latenz von aufklärerischem und säkularem Charakter ist.

Viele Autoren haben an diese Hoffnung angeknüpft und der Offenbarung ein besonderes Augenmerk geschenkt, zum Beispiel William Wordsworth mit seinen *spots of time*, Virginia Woolf mit ihren *moments of being* oder auch James Joyce mit seinen *epiphanies*. Obwohl all diese Konzepte nicht frei von religiösen Hoffnungen sind, haben sie sich von konkreten Konfessionen gelöst und wurden von den Autoren eher für einen plötzlich sichtbar werdenden kosmischen Zusammenhang gebraucht. Der gro-